



Пятая ежегодная научная конференция по визуальности «ВИЗУАЛЬНОЕ И ЭРОТИЧЕСКОЕ: ВИДЕТЬ, ПОКАЗЫВАТЬ, СКРЫВАТЬ» (Москва, РАШ РГГУ, 19 декабря 2008 г.)

*Опубликовано в : НЛО 96 (2) 2009, стр. 431-442.*

У Рея Брэдбери есть рассказ «Referent», название которого нелегко перевести на русский язык. Существует несколько вариантов перевода этого рассказа – «Нечто необозначенное», «Сущность», «Песочный человек». Речь в нем идет о мальчике Роби Моррисоне, не любящем размышлять в Час Размышлений и не любящем записывать сновидения в Тетрадь Сновидений, который в далеком будущем, в 1997 году, встречается с инопланетным существом. Незнакомый облик этого существа заставляет мальчика соотнести его со знакомыми предметами и существами – Песочным человеком, красным мячом, собственной матерью и, наконец, своим двойником. И вот чудо, каждый раз, когда мальчик представляет себе конкретный предмет, Referent тут же обретает облик этого предмета.

Нам кажется, что зрение – самое непосредственное чувство, наиболее правдиво информирующее нас о мире и его «qualia» – первичных свойствах. Едва ли человек, находящийся в здравом уме, будет «не верить глазам своим». В таком случае чему верить? Мы видим то как статуя Мадонны приподнимает подол, чтобы укрыть под ним зайца, убегающего от охотников, то плавающих монахов, которых изображали очень подробно мореплаватели XVII века, оказывающихся затем гигантскими кальмарами, то коммунизм не за горизонтом... Или же не видим того, чего не желаем видеть, подобно аборигенам, не видевшим кораблей белых людей, поскольку эти корабли были слишком велики для того, чтобы отождествить их с известными плавательными средствами, и думавшими поэтому, что европейцы спускаются с небес, как Боги...

Вопросы о том, что и как мы видим, как конструируются визуальные объекты в массмедиа и в искусстве, как происходит манипуляция массовым сознанием при помощи визуальных образов, как исторически меняется конструирование визуального, какие антропологические изменения происходят в связи с визуализацией нашего мира, а также о том, как возможна наука, изучающая визуальное – visual studies, – обсуждаются, начиная с 2003 года, на ежегодных конференциях, посвященных визуальности и проходящих в «Русской антропологической школе» РГГУ. Проблематика визуального поднимается также на других проводимых РАШ конференциях, на круглых столах, семинарах, в рамках учебных программ; открыта и новая магистерская программа, в которой основное внимание будет уделено visual studies.

В 2008 году прошла уже пятая ежегодная конференция по проблемам визуальности. На этот раз она была посвящена взаимодействию эротического и визуального. Римский поэт Лукреций в своей поэме «О природе вещей» говорил об эротических симулякрах (такое латинское слово он использовал как эквивалент греческого «эйдолон», маленького образа, используемого в гносеологии Демокрита и Эпикура). В результате истечения тонких атомов от вещей отделяются их копии и гуляют на свободе, отражаясь в небесах (метеорологические симулякры), в наших снах (онейрические симулякры) или в привлекающих нас человеческих телах. Таким образом, эротическое не существует в самом теле, а как бы совмещается с ним, придя из какой-то иной сферы. Пытаясь схватить эротическое, мы остаемся с пустыми руками:

Так и Венера в любви только призраком дразнит влюбленных:  
Не в состояньи они, созерцая, насытятся телом,

Выжать они ничего из нежного тела не могут,  
Тщетно руками скользя по нему в безнадежных исканьях.

Участники конференции, вопреки запрету Лукреция, постарались понять, где и как существует эротическое, как оно создается, репрезентируется и/или замалчивается (поскольку умолчание эротического тоже способ его конструирования) в различных медиа. С другой стороны, проблематизация соотношения эротического и визуального позволяет наиболее остро поставить весь комплекс вопросов, связанных с визуальным, поскольку эротическое можно рассматривать как своего рода визуальный образ *par excellence*. Это очертило широкий круг проблем, которые рассматривались в докладах и дискуссиях. На конференции рассматривались соотношение между социальными практиками и визуальными медиа, отношения эротики с модой, властью и другими социальными явлениями, типология визуальных репрезентаций эротических жестов и ситуаций, эротика в публичном и частном пространстве, конвенции и нормы, связанные с эротическим, их нарушения, формы сублимации и вытеснения эротического, а также другие вопросы. Доклады, прозвучавшие на конференции, были разделены на два блока; первый был посвящен кино, а второй – другим визуальным искусствам: скульптуре, живописи, фотографии, перформансам и акциям.

Блок, посвященный кинематографу, открыл доклад *Константина Бандуровского* (РАШ РГГУ) «*Заметки о специфике презентации интимных сцен в современном кинематографе*», в котором отмечалось, что в современных фильмах (то есть в артхаусном малобюджетном кино последних 15 лет) изображение интимных сцен резко отличается от того, как они подаются в эротическом или даже порнографическом кино. Интимные сцены изображаются статично, средним планом, без применения «эротической» музыки и специального освещения, изображаются немолодые тела, далекие от каких-либо стереотипов красоты. Как правило, не обыгрываются запреты, стратегии сокрытия-открытия, мерцания, которые обычно и конституируют эротические объекты. Такой отказ от эротического связан вообще с отказом от специфической чувственности, которая была присуща кинематографу со времен его создания. Современное кино прекратило соблазнять, завораживать, фасцинировать, утратило аттрактивность и аттракционность. Это привело к резкому падению зрительского интереса к кино, даже у артхаусной и фестивальной публики. Докладчик полагает, что в этом нет никакой трагедии: кино просто становится в ряд остальных современных искусств, которые имеют аудиторию в сотню, максимум тысячу человек. Скорее это раскрывает перед кинематографом новые горизонты вне зоны интертеймента или идеологии. Новая ситуация открывает различные пути, которые пока что рано еще классифицировать, но можно описать ряд стратегий. Так, Кшиштоф Занусси в фильме «Черное солнце» (2007) использует интимные сцены для проявления максимально нагруженных «вечных» координат (добро/зло, Бог/Дьявол, преступление, наказание и месть). Зрителем сцен райской невинности обнаженной пары может быть только чудовищный взгляд падшего ангела, композитора, мучащегося абстиненцией, взгляд наполовину сокрытый волосами, наполовину пораженный бельмом, взгляд-выстрел, разрушающий рай. Максимально открытые интимные сцены и противостоящий им дьявольский взгляд позволяет режиссеру как бы выделить добро и зло в чистом, без прикрытий и нюансов, виде. Фильмы Бруно Дюмона «Человечность» (1999) и Филиппа Гранрийе «Тьма» (1998), часто называемые «началом кинематографа XXI века», цитируют и интерпретируют полотно Густава Курбе «Начало мира» (1866), с беспрецедентной открытостью изображающее женские половые органы. Эта картина более ста лет хранилась под занавесками и ширмами, в частности, у Ж. Лакана, который закрыл картину абстрактной работой А. Массона. Открыта для общего обозрения эта картина была лишь в конце XX века, после долгих дискуссий. С. Жижек назвал данное полотно недостающим звеном между традиционным и современным искусством,

рубежом, на котором реалистическая живопись наконец-то изображает ту Вещь, которая всегда только подразумевалась. После этого возможен только путь к нефигуративной живописи. Однако в кинематографе, искусстве синтетическом, эта картина провоцирует другие стратегии. В фильме «Человечность» полицейский Фараон не инвестирует в созерцание подобных сцен того избыточного, сакрального смысла, который принято связывать с эросом. Однако эта экономия энергии как раз и позволяет Фараону воспринимать квазиэротически весь мир, множество мелких событий, которые могут произойти, скажем, на паре соток его огорода или во время прогулки по берегу моря. В фильме «Тьма» повествуется о рутинизации, автоматизации эротического в сексуальном бизнесе, переставшем давать человеку наслаждение. Жану, серийному убийце, приходится насильственно выхватывать из тьмы и удерживать женское тело, но в результате в его руках всякий раз оказывается труп. Ситуация меняется, когда он знакомится с девственницей Клер. Существа, выходящие за пределы «нормальной» эротики – серийный маньяк и девственница – оказываются вовлечены во внезапную незапланированную и невозможную страсть. В фильме присутствует эпизод, который кажется не связанным с повествованием, но очень важен для понимания фильма: маленький мальчик идет по пустоши с завязанными глазами. Это образ и пугающей, темной, разорванной реальности, создаваемой Гранрийе, и зрительского ощущения от фильма. Может ли для такого существа обнаружиться в мире нечто женское, нечто иное и вместе с тем одушевленное? Это не может произойти в виде эротической визуализации. И не в активном, даже агрессивном захвате. Только осторожное движение во тьме, которое П. Флоренский назвал активной пассивностью, натолкнувшееся на такое же движение, может породить подлинное человеческое присутствие. Именно такому движению, внутренне сдерживаемому, учит Жана Клер. Собственно, именно эта тенденция – переход от деструктивного активизма, разрушающего мир, к осторожному ощупыванию – и является доминантой современного арт-кино.

Следующий доклад «*Сексуальная трансгрессия в фильмах ужасов о вампирах*» Ольги Романовой (Москва), напротив, был посвящен классике кино – в нем анализировался сюжет о Дракуле, внесенный в книгу рекордов Гиннеса по числу экранизаций. Это рекордное число позволяет выделить фильмы о Дракуле в отдельную форму в рамках жанра фильмов ужасов, причем базовым элементом данной формы является мотив сексуальной трансгрессии. Под «сексуальной трансгрессией» автор доклада имеет в виду преодоление именно тех норм, которые подразумеваются в самих произведениях, а кино, будучи массовым искусством, задает наиболее консервативные варианты нормы. Например, такой нормой будет требование принадлежности мужчины и женщины к единому социальному кругу; аристократизм Дракулы здесь играет не менее трансгрессивную роль, чем садо-мазохистские мотивы. Мотивы сексуальной трансгрессии связаны с социальными страхами и конфликтами, которые вытесняются в область сексуального. Автор доклада пояснила, какие элементы сексуальной трансгрессии присущи самому роману, а какие привносятся в экранизации. Роман, по ее мысли, является реакцией на снижение норм, согласно которым женщинам должна быть присуща добродетельность, непорочность, забота о репутации и т.д., а мужчине – цивилизованность, благородство, уважение к законам и т.п. Нарушением нормы будут похоть, насилие, эгоизм и безумие. Кинематограф вносит новые элементы: амбивалентность Дракулы – жертва и боится его, и стремится к нему, персонаж-психоаналитик и «популярный» психоанализ как способ объяснить происходящее, мотив анатомического театра. Часто режиссеры стремятся к тому, чтобы фильм соответствовал жестким цензурным ограничениям. Например, Тод Браунинг («Дракула» 1931 г.), стремясь пройти через все цензурные барьеры, тем не менее, вызвал скандал. Причина скандала – не содержание фильма, а способы визуального решения. Игра актеров и мизансцены заимствовались из театра (что уже было анахронизмом в то время), вместе с тем такие театральные сцены сочетались с экспрессивными крупными планами

(изображающими, например, крысу, вылезающую из гроба), подсвечиванием глаз. Такое вторжение кинематографических эффектов в театральную условность вызывало у зрителя эффект тревожности. В фильме Ф. Мурнау «Носферату. Симфония ужаса» (1921) активно применяются модели психоанализа, обыгрывается фрейдистский мотив влечения к смерти. Ван-Хельсинг заменяется доктором-психоаналитиком Бульвером. Мотив анатомического театра вводит темы объективности, публичности, бесстрастности, и вместе с тем страха медицинского вмешательства в тело-вещь. Для современных фильмов о вампирах характерно наличие метауровня, потребность анализировать, что проявляется в форме интервью («Интервью с вампиром» Нила Джордана, 1994 г.) или фильма в фильме, вводятся мотивы научных опытов с физиологией вампиров, заставляющих самих персонажей говорить о своей природе: «Не стоит искать там, где ничего нет».

Обращение к традициям, в которых эротическое интерпретируется радикально иначе, чем в европейской, позволяет нам открыть новые грани и в понимании эротического, и в нашей собственной культуре. Так, *Наталья Халымончик* (РАШ РГГУ) представила доклад «*Детские шалости: О некоторых аспектах функционирования эротического в японской анимации*». Существует кардинальное различие между пониманием эротического в японской культуре и в европейской, базирующейся на христианской традиции. В японской культуре не было того репрессивного подхода к сексуальности, который характерен для нашей культуры. Согласно Ф. Ницше, христианство дало Эроту яду – он не умер, но выродился в порок. Перефразируя эти слова, можно сказать, что японская культура самостоятельно приняла небольшое количество яда, благодаря чему болезнь прошла в более мягкой форме. Для японской культуры характерно большее внимание к эротике. Гравюры укиё-э, «картины ускользящего мира», серии, изображающие повседневную жизнь, часто обращались и к эротическим сюжетам, причем эротическая гравюра не считалась низким жанром. Известные гравюры, изображающие шокирующие для взгляда европейца сюжеты, например жену рыбака, входящую в интимный контакт с гигантским осьминогом, принадлежат прославленному японскому мастеру ксилографии XVIII—XIX в. Кацусике Хокусаю. Однако в эпоху реставрации Мэйдзи Япония была вынуждена открыться европейскому и американскому миру. Это повлекло за собой запретительные меры по отношению к эротическим гравюрам и сокращение их производства, поскольку японцы не желали выглядеть в глазах европейцев безнравственными варварами. Парадокс, но как раз европейцы проявляли повышенный интерес к этому жанру. Когда запреты были закреплены законодательно, появился стимул различными способами обходить их. Можно проследить, как это происходило на примере анимэ-сериалов. Анимация в Японии занимает гораздо более значительное место, чем в Европе. Если европейская анимация ориентирована на детскую аудиторию или на развлечение взрослых, то японская анимация стремится охватывать все аудитории и все жанры. Такие сериалы могут быть посвящены самым разным темам и относиться к самым разным жанрам, изображать экшн или школьную жизнь, раскрывать актуальные проблемы реальной жизни и иметь гуманистическую направленность, но во всех них можно увидеть большое количество завуалированных эротических эпизодов, никак не связанных с сюжетом или идеей фильма; такие эпизоды являются как бы дополнительным кремом на торте. Это могут быть сцены приема водных процедур или часто мелькающие трусики. Подобные сцены можно обнаружить даже у столь уважаемых режиссеров, как Хаяо Миядзаки. Некоторые сериалы такого рода, например «Крутой учитель Онидзука» (режиссер Абэ Нориюки), ставящий серьезные вопросы воспитания и взросления в ироническом духе, вызвали резкий протест во время скандала на канале 2x2 и получили обвинения в пропаганде педофилии и сексуальной эксплуатации. Случай анимэ свидетельствует о принципиальном различии между отношением к сексуальности в Японии и в Европе. Для японцев главными ценностями являются не добродетели в христианском понимании, а идеи долга и соблюдения иерархии. Таким образом, если для европейца секс

противостоит добродетели и является грехом, а затем оттесняется в личную сферу в противовес публичной, то в японской культуре секс представляет собой зону, где человек отдыхает от исполнения долга, и эта сфера не является ни греховной, ни запретной для публичности.

Наталья Самутина (ГУ-ВШЭ) в докладе *«Индустрия желаний и маленькая ошибка в слове Версаче (“Showgirls” Пола Верхувена)»* обратилась к фильму «Стриптизерши» (1995) голландского режиссера Пола Верхувена, много снимавшего в Голливуде. Этот фильм относится к голливудскому периоду творчества Верхувена, когда он снимал фильмы в массовых жанрах (детективы, фантастику), но при этом сохранял в них постмодернистскую двойственность и ироническую дистанцию. Такие фильмы, как «Робот-полицейский» (1987), «Вспомнить все» (1990), «Основной инстинкт» (1992), становились блокбастерами и вместе с тем привлекали артхаусную публику. Поэтому выпуск очередного фильма вызывал естественный интерес у зрителя. Этот интерес был подогрет рекламной кампанией, известными актерами, рискованным рейтингом NC-17 (соответствующий прежнему X), предполагающим откровенные интимные сцены. Однако фильм провалился в прокате, не собрав и половины потраченных на его производство денег, и вызвал резко негативную реакцию у критиков. Фильм «выиграл» премию «Золотая малина» в семи номинациях и был объявлен худшим фильмом года (причем Пол Верхуven сам пришел на вручение премии – единственный случай в истории). Но на этом история фильма не закончилась – через некоторое время он оказался «культовым», вызвал интерес у теоретиков кино, стал темой большого числа академических статей. Это достаточно редкий случай, когда современный мейнстримный фильм становится культовым. Обычно культовое кино – это нечто Иное, инокультурное явление, старые фильмы, фильмы низких жанров, вроде «треша». Наталья Самутина в своем докладе проанализировала, почему фильм «Стриптизерши» приобрел такой статус. Сам фильм повествует о танцовщице Наоми Мелоун (Элизабет Беркли), прошедшей через проституцию и стриптиз к дорогому эротическому шоу «Звездная пыль», которая обнаружила, что все эти ступени ее карьеры, по сути, отличаются лишь масштабом вложений денег, а не характером отношений между людьми. Фильм изобилует роскошными костюмами, великолепными танцевальными номерами. С точки зрения докладчицы, он оказывается культовым по тем же причинам, по которым становится провальным. Критики упрекали фильм за изобилие штампов, примитивность сюжета, театральную игру актеров, неестественность диалогов, визуальный китч и безвкусицу и даже за отсутствие, вопреки рейтингу, ожидаемого эротизма. Эротика фильма полностью превращена в танец, даже в единственном эпизоде интимной близости герои совершают танцевальные движения. Вместо сексуальности мы получаем танец как знак сексуальности. Романтическая по сюжету история подается нам без романтических сцен и знаков (освещение, музыка, касания), без той «нормы реализма», которую должны соблюдать романтические сцены. Верхуven ставит зрителя в тупик, не подсказывая ему, нужно ли воспринимать происходящее всерьез, наивно, или же как пародию на штампы (как никогда мы не узнаем в реальной или в виртуальной реальности происходит действие во «Вспомнить все»). Однако именно это создает неустрашимый разрыв, знаком которого является «ошибочка» в произнесении слова «Версаче» – Версейз. Эта ошибка показывает, что Наоми, достигнув вершин и способная одеваться в знаковую одежду, тем не менее, остается вне элиты шоу-бизнеса, не может с ней полностью слиться. Но вместе с тем это и знак самого режиссера, позволяющий по-иному посмотреть на фильм и прочитать его исходя из культовых стратегий, пересобрать его. Фанат вовлечен в иную систему удовольствий, чем нормативный зритель, он ставит в центр маргинальное, разделяет и переобозначает элементы. Культ формируется вокруг неустрашимого разрыва свой/чужой, вокруг зон эксцесса, что позволяет зрителю присваивать элементы, нарушать конвенции. Культовый зритель признает несущественным все, что принято считать существенным, восхищается избыточной барочной пышностью нарядов, хихикает над

плоскими шутками героев, смакует произнесение слова «Версейз». В дискуссии, возникшей после доклада, Елена Петровская отметила, что эротику нужно искать не в фильме – эротично само восприятие фильма как культового. Н. Самутина согласилась с этой репликой, добавив, что в процессе восприятия культового кино зритель занимает «эксгибиционистскую» позицию, в то время как мейнстрим представляет собой смесь вуайеризма и нарциссизма.

Завершил блок, посвященный кинематографу, доклад *Татьяны Дашиковой* (ИЕК РГГУ) «*Эротика и синефилия: “Мечтатели” Б. Бертолуччи на границе репрезентации*». В этом докладе была сделана попытка проанализировать переход от репрезентации эротики как объекта к опыту включения зрителя в эротические переживания и удержанию этого опыта. Традиция репрезентации эротического через неэротические образы наиболее характерна для советского кино, в котором создается сложная система символизации эротического. В определенные моменты заместителями эротического выступают величественные виды природы, например лесосплава. Фигурами замещения эротического являются активные движения – сальто через голову или танец вприсядку. Таким образом, создаются определенные конвенции, которые могут расширяться, штампы могут разнообразиться. В зарубежном кино эротическое также часто репрезентируется через символические образы, например разматывание ткани, в которую обернуто женское тело во «Влюбленном Шекспире» (1998). Непосредственно же эротические сцены тщательно, до миллиметра выверены, актерам предписывается очень жесткий рисунок, как это происходило на съемках «Основного инстинкта» П. Верховена. В постсоветском кино эротическое часто репрезентировалось через образ изнасилования, сопротивление рассматривалось зрителем как знак эротического. Но наряду с таким конвенциональным подходом существует и другой. Имеют место попытки включения зрителя в происходящее, фиксация его эмоции в процессе просмотра. Это происходит за счет психофизики актеров, таких как Марлен Дитрих или Кларк Гейбл (хотя, как заметила после доклада Е. Петровская, киногения не является чем-то естественным, она представляет собой результат тщательно простроенных технологий), или через запечатление порывов (например, объятие и поцелуй в «Чистом небе» Г. Чухрая, 1961 г.). Фильм «Мечтатели» (2003) можно рассматривать как своего рода лабораторию, служащую удерживанию эротического переживания. Герои фильма, американец Мэттью и двойняшки Тео и Изабель, увлечены синефильскими играми в угадывание и проигрывание сцен. Эта игра очерчивает границу репрезентации. Через кинематографический образ может также реализовываться репрессия (сцена принуждения Тео к мастурбации). Своего рода сбоем в репрезентации является интимная сцена, разыгрываемая Тео и Изабель, в ходе которой Мэттью «выходит из игры» – попросту теряет сознание. Таким образом Бертолуччи демонстрирует, что эротическое переживание нельзя показать, его можно только пережить, включая свой телесный опыт. Зритель должен вырваться из власти языка и символов к тому, что не схвачено языком. Особым опытом такого рода является революционное действие, к которому приобщаются в конце фильма Тео и Изабель. Кинематограф также является неким опытом, в который должен включиться зритель. Как заметила после доклада Е. Петровская, кинематограф можно рассматривать как своеобразный платонизм – он создает образы, которые формируют нашу чувственность, подобно тому как Идеи формируют мир вещей.

Блок, посвященный изобразительным искусствам, открылся докладом *Александры Ураковой* (РАШ РГГУ) «*Греческая рабыня” Хирама Пауэрса и репрезентация эротического в американской “медийной” культуре 1840—1850-х гг.*». В докладе рассматривалась история восприятия скульптуры Х. Пауэрса, изображающей в стиле неоклассицизма обнаженную женщину в цепях. Демонстрация этой скульптуры вызвала отрицательные отклики у пуританской американской публики, осложняющиеся еще и тем, что на Юге сюжет работорговли имел негативные исторические коннотации. Неизвестно, где пролегает грань между зрителем и покупателем, осматривающим рабыню, тем более

что для самого жанра характерно особое имманентное присутствие скульптуры среди зрителей. Поэтому Хирам Пауэр был вынужден придумать историю, исходящую уже из самого изображения: в складках снятой одежды, наброшенной на колонну, на которую опирается рабыня, виднеются локон и крест. Таким образом, можно представить историю женщины-христианки, потерявшей возлюбленного в ходе Греческого восстания. И теперь она представляет собой пример христианского смирения и даже мученичества во имя веры. Взгляд рабыни, обращенный с негодованием в сторону, подобно взгляду Артемиды или даже Горгоны, как бы отражает всякий нескромный взгляд зрителя, заставляет не видеть наготы. Акцент, таким образом, переносится с тела на лицо и детали. Работа Пауэра сравнивалась с классическими образцами, прежде всего с Венерой Медицинской, и сопоставлялась с созданной Пигмалионом Галатеей, что вводило скульптуру в легитимирующий наготу культурный контекст. Скульптура выражает душу и даже становится одушевленной – такое прочтение было особенно уместно в контексте распространенных в то время френологии и физиогномики. В результате даже священнослужители предлагали своей пастве пойти на выставку и писали, что развратников нужно приводить на нее в принудительном порядке, дабы они устыдились своих наклонностей. Таким образом, мы получаем тело высоко семиотизированное, превращенное в символ и порождающее тексты. Эти тексты базируются на дихотомии – рабыня обнаженная, но одетая, облечена в добродетели и в одеяния святости, в любовь и сострадание самих ангелов. Другая дихотомия – героиня этой истории рабыня физически, ее можно купить и ею можно завладеть, но ее душа остается свободной. Эту стратегию можно противопоставить той, которая характерна для «желтой прессы» того времени, для так называемых «порнографических новелл», но также и для более высокой литературы. Если в приведенном случае женская нагота порождает легитимирующие ее тексты, то в литературе морализация позволяет выставлять напоказ женскую наготу. В романе Джорджа Липпарда «11 сентября 1977 года. Роман о революции» изображается убитая девушка, чье тело, скованное холодом смерти, обретает совершенство. Здесь моральные мотивы, дидактическая риторика и тематика смерти позволяют вводить тему женской наготы и особенно акцентировать грудь, вздымающуюся как снежные холмы. Таким образом, можно обозначить двойственность слова и тела в американском искусстве 1840—1950-х годов. Слово заставляет нас не видеть тело, но вместе с тем слово открывает возможность видения.

К исследованию публикации фотографий в «Комсомольской правде» в перестроечную и постперестроечную эпоху обратилась Галина Орлова (Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону), выступившая с докладом «Обратная сторона “Комсомолки”: политическое и эротическое в (не)советской газете (1985—2005 гг.)». На этом материале можно проследить, какая оптика предлагалась или навязывалась зрителю, а также ответить на вопрос, каким образом к 1993 году в престижной многотиражной газете появляются фотографии девушек в купальниках и без, и какова генеалогия этой стратегии. Прежде всего, в советской прессе элементы эротики можно было найти в фотографиях, посвященных теме спортивных состязаний и парадов. Но помимо такой легитимной формы подачи случались и исключения, например фотоконкурс, проведенный в 1969 году или сцена в душе, появившаяся в материале о новостройках. Визуальная политика эпохи перестройки меняет статус эротической фотографии, поскольку эротическая фотография задает иной аспект проживания реальности. Эротика компенсирует дефицит позитивной информации, конструирует социальную реальность. Стратегией такого конструирования является использование эротического как ресурса для обнаружения свободы и ее дефицита: эротические образы используются как социальные и политические метафоры (например, изображение девушек топless в статье «Стоп, конвейер, танцуют все»), происходит расширение эротического на другие темы (обнаженная женщина в снегу в статье про северную навигацию), возникают фотографии с показов моды, в которых предметом интереса

становятся эксцессы – рискованные открытые или прозрачные одежды, появляются многочисленные фотоконкурсы и конкурсы красоты, предлагающие читателю интерактивную игру. Вместе с тем возникает рефлексия над презентацией эротического в других медиа – например, обсуждаются съемки актеров в постельных сценах.

К анализу игр с любительскими фотографиями, которые сами их авторы маркируют как «компрометирующие», обратилась *Ольга Бойцова* (Европейский университет, Санкт-Петербург) в докладе *«Игра в компромат в любительской фотографии»*. Автор доклада изучала личные архивы, а также интервьюировала их хозяев. Основными темами таких фотографий являются секс и алкоголь. Эта игра заимствуется у папарацци, из желтой прессы, освещающей скандалы с участием публичных персон. Однако у публичных персон, строго говоря, не может быть «любительских» фотографий – это фотографии, предполагающие аудиторию. С другой стороны, по-настоящему компрометирующие фотографии (например, с любовницей) встречаются редко: они либо не делаются, либо тщательно скрываются. Механизм действия игры в «компрометирующую» фотографию напоминает механизм действия эротических загадок-обманок, когда по контексту или следуя рифме всплывает неприличное слово, в то время как «на самом деле» имеется в виду приличное. Таким образом, спрашиваемый попадает в ловушку и его ожидания оказываются обманутыми. «Компрометирующая» фотография обманывает также зрителя, представляя, например, поцелуй на брудершафт как любовный поцелуй. Но вместе с тем в фотографии остаются игровые маркеры – это может быть одежда в «эротических» сценах, или неправдоподобные детали (когда изображаемый пьет из двух бутылок одновременно), подпись, разъясняющая характер фотографии, или устный комментарий. «Компрометирующие» фотографии призваны не опорочить, а, скорее, дать повод для шуток. С другой стороны, они приобщают участвующих в этой игре к миру VIP-персон. Развитие этого явления докладчица связала с растущей сексуализацией публичной сферы, в частности корпоративной культуры (до определенных пределов, которые считаются в обществе безопасными). Неслучайно фотографическая игра в компромат процветает в офисе. Таким образом, фотографическая игра в компромат – это способ легитимно говорить непристойности на визуальном языке.

*Наталья Смолянская* (РАШ РГГУ) в докладе *«Между “жутким” и “эротическим”»: семантический коллаж в куклах Синди Шерман»* приводит эпизоды из сказки Гофмана «Песочный человек», в которых описывается молодой человек, Натанаэль, влюбленный в молчаливую девушку, на самом деле оказывающуюся куклой. Молчание куклы, ее открытый взгляд, гладкая кожа позволяют инвестировать в нее любые фантазмы и получать желаемую реакцию. Однако наступает момент, когда молодой человек видит куклу, которую волочат по ступенькам, с пустыми глазницами. Это и есть тот момент, в который человек вместо ожидаемого эротического чувства вдруг испытывает чувство «жуткого», возникающее, согласно Фрейдю, когда стирается грань между фантазией и действительностью, когда перед нами предстает нечто реальное, что до сих пор мы считали фантастическим, когда символ полностью принимает на себя функцию и значение символизируемого и даже более того. Современные художники, такие как Синди Шерман, братья Чепмены, Айседора Зельтцер, Йотцуа Симон, Елена Дорфман обращаются к теме куклы для того, чтобы играть в этой зоне двойственности между «эротическим» и «жутким». Но кукла не только является объектом для идеальных проекций, в ее конструкции заложены возможности семантического коллажа. Кукла – это объект, в котором соединяются выражение неподвластного символической интерпретации тела и та реакция жестом на окружающее, которая позволяет очертить знаки соприкосновения с ним. Это видно в практике сакрального использования кукол в древности, когда куклы воплощали души умерших предков, божества, заменяли собой людей, предназначенных в жертву, и врагов, которых нужно было уничтожить. Такие предметы, иногда лишь отдаленно напоминающие человека, служили осуществлению символической связи между человеком и окружающим миром. В деревянную колоду или

каменное изваяние вносились новые смыслы, определяющие позицию человека по отношению к таинственным силам природы, помогающие ему победить врага сначала в символическом, а потом и в реальном мире. Возможности семантического монтажа, применяемого в сакральной практике, используют и современные художники. Ганс Беллмер создал женский персонаж, состоящий, подобно конструктору, из различных частей женского тела, который можно разбирать и моделировать как угодно. Это своего рода кривое зеркало, на которое проецируются разнообразнейшие фантазмы. Сюрреалисты любили обыгрывать мотив манекена, рассматривая манекен как совершенный симулякр (копию в отсутствие оригинала), становящийся объектом художественной и эротической манипуляции», но также способный нести социальное или политическое послание. Другой источник вдохновения – автоматы, механизмы, имитирующие живое, в которых просматривался древний миф о двойнике, принявшем вид жены, мужа, возлюбленной и т.д. Наконец, кукла может подвергаться деструкции, разъятию семантических элементов, благодаря чему можно создавать новое семантическое пространство, состоящее не только из фрагментов куклы, но и из осколков наших детских фантазмов. Синди Шерман работает с разомкнутыми куклами, с патологоанатомическими коллажами. В своих фотографиях она имитирует кадры непоставленных фильмов, воссоздает персонажи, которых не было, часто использует как куклу саму себя. В ее работах «упавший» идеальный образ трансформируется, рассыпается на несладушки, в которых эротическое, несмотря на название «Секс Пикчерс», уступает постепенно место «жуткому», а затем зеркало окончательно разбивается.

Категории «искусственного» и «естественного» в историко-культурном контексте рассматривала Наталья Сердюкова (Институт Истории Искусства Цюрихского Университета) в докладе «*“Искусственное” и “естественное” в женском эротическом образе в искусстве конца XX и XXI века*». В XIX веке Теофиль Готье в работе «Мода как искусство» и Ш. Бодлер в «Похвале косметики» писали о недостаточности и даже отвратительности естественного тела. Легитимировать тело можно было, лишь уподобив его искусственному – при помощи пудры, сглаживающей неровности кожи, охлаждающей ее и придающей ей мраморный оттенок, удаляющей пятна, рассыпанные на теле самым оскорбительным образом. Таким образом, женщина становилась подобием статуи или божества. Гладкая фактура замыкала тело на само себя, делала его непроницаемым. Размыкание тела могло привести к скандалу – вспомним взгляд Олимпии Э. Мане на зрителя, размыкающий целостность образа. Парадигма гладкого, замкнутого на себя женского тела как универсального объекта-фетиша во многом определяла эстетические критерии женского тела в искусстве и фотографии XIX и большей половины XX века. Художники 60—70-х годов XX века, принадлежащие к венскому акционизму, напротив, стремились разомкнуть тело, вернуть ему естественность. Различные выделения, испражнения, мастурбация нарушают замкнутость тела, освобождают его от мужского конструирования. В 1970—1980-е годы намечается «тактильный поворот», переход от дистантного опыта к недистантному осязанию. В это время большую роль играют пористость, складки, грязь, текстура. В 1990—2000 годы происходит сдвиг парадигмы, используются различные стратегии, связанные не с живописью, а с гламуром, компьютерной симуляцией, имплантатами. Жан-Пьер Казем создает в своих перформансах и рекламных работах идеальный эротический объект при помощи накладывания на лица моделей силиконовых масок. Таким образом, зритель акцентируется на кукольности персонажей, однако затем он начинает замечать жировые складки, неправильные пропорции, вены, что создает игру между лицом и телом. Известные перформансы Ванессы Бикрофт представляют собой многофигурные композиции, состоящие из женщин, покрытых гримом, иногда в легком белье и в открытых туфлях на высоких каблуках. Им даются инструкции не двигаться, не делать выразительное лицо, не встречаться глазами со зрителями. В начале перформанса они напоминают манекенов или классические статуи. Однако, поскольку перформанс длится

около двух часов, они начинают уставать, менять позы, иногда ложиться. Зритель начинает замечать, как пот смывает грим, видеть усталость, чувствовать запах пота. Таким образом, идеальное тело постепенно трансформируется в естественное, и зритель может наблюдать момент распада, хотя границы между искусственным и естественным остаются подвижными и неуловимыми. Мэрлин Минтер использует приемы гламура – свет, блеск – как элементы органического. Никогда нельзя понять, видим ли мы тело, покрытое гламурным блеском или потом. Непосредственность телесности также выражается в том, что художник рисует собственными пальцами, как бы продлевая свое тело на картине. В последнее время популярными становятся био-арт, сайенс-арт, критики рассматривают искусство футуристично, в контексте проблем киберорганики и клонирования. Однако современное искусство можно рассматривать, как это делает автор доклада, ретроспективно, анализируя иргу и инверсию естественного и искусственного.

Завершилась конференция докладом *Любови Артемьевой* (ИЕК РГГУ) «*“Художник и пустота”*: образы эротического в работах художников *contemporary art 2000-х гг.*». Докладчица обратила внимание на то, что мы живем в мире кино, рекламы, Интернета, в котором большую роль играют эротические образы или цитаты и аллюзии, отсылающие к эротическому. Современные художники используют эти образы для художественной провокации и проблематизации границ искусства. Л. Артемьева рассмотрела, как используются эти образы в практике художников, работы которых экспонировались в 2008 году в Москве. Цикл работ французской художницы Анастасии Бордо «Цвет ночи» изображает ночной Париж с избытком рекламы, провоцирующей эротизм. Однако художница нейтрализует этот эротизм, вписывая образ в контекст автобусной остановки, металлические сиденья которой вызывают ассоциации с моргом. Эффект нейтрализации эротического возникает также в работах видео-дизайнера В. Громовой. В видеоролике «Портрет» при помощи косметики на натянутом полотне создается лицо женщины, которой затем пытаются скормить реальное яблоко, тем самым размывая границу интерпретации образа. По мнению автора доклада, в эту работу может, в контексте рекламы, быть вчитана эротика. Многие работы задействуют принципы абстракции, всегда популярные в России, что инициирует волны зачастую случайных сексуальных прочтений. Классические или традиционные образы также могут быть использованы для провокации эротического, как в «Персидских миниатюрах» Айдан Салаховой, в которых тело женщины скрывается, изображаясь черным силуэтом в парандже, но в книге, которую женщина держит в руках, Луну и Солнце можно прочесть как женскую грудь. Типологию использования эротических образов для провокации в современном искусстве можно было бы продолжать, но остается главный вопрос: что стоит за «пустыми» образами и симулируемой ими реакцией странной «нейтральности», близкими образам рекламы?

Тема, обозначенная в конференции, конечно, не может быть исчерпана в рамках одной конференции. Доклады показали, что с проблемой эротического и визуального можно работать по-разному и получать интересные и провоцирующие на дальнейшие размышления результаты. Однако если мы пытаемся «увидеть» в конце концов «эротическое» во всей его полноте, то оказываемся в ситуации знаменитого анекдотического персонажа, который, даже погрузившись в море с головой, спрашивал, «где оно, папа, море?».

К. Б.